

Exlibris
Walter Gerlach





National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

PR5824 G75 1907 Reserve



Moderne Essays

zur Kunst, Litteratur, Wissenschaft.

Oscar Wilde.

Von

Felix Paul Greve.

Zweite Auflage.

Gose & Tetzlaff, Berlin.

[1907]

Exlibris
Walter Gerlach

464

I.

„Den Künstler zu verbergen, die Kunst zu offenbaren, das ist das Ziel der Kunst." So steht es in der Vorrede zu Oscar Wildes Roman „Das Bildnis Dorian Grays". Es ist ein Protest gegen jene moderne Art der Kunstbetrachtung, die doch schon nicht mehr modern ist, gegen die Suche nach dem Menschen, der hinter dem Kunst-
~~steht es in der Vorrede zu Oscar Wildes Roman~~
werk steht. Aeußerungen ähnlicher Art kommen bei Wilde immer wieder vor. Das Kunstwerk ist ihm ein Ding an sich. Am vollkommensten erscheint ihm der Genuß bei den Kunstwerken, die sozusagen anonym durch die Jahrhunderte gehen. Je weniger man den Künstler kennt, um so reiner genießt man sein Werk. Kein Künstler will etwas anderes, als eben Kunstwerke schaffen. Das Kunstwerk ist sein eigenes Ziel. Alle Kunst ist zwecklos, unmoralisch, denn sie will nicht aufs Leben wirken. Wir nennen das „l'art pour l'art. Wilde war — wir werden das später sehen — nicht konsequent. Wenn er sagt „die Kunst", so meint er meistens „meine Kunst". Und wenn er von „schönen Dingen" redet, so meint er Kunstwerke. Daher sagt er: „Wer häßlichen Sinn in schönen Dingen findet, ist verderbt, ohne zu bezaubern.

Das ist ein Fehler. Wer schönen Sinn im Schönen findet, ist kultiviert. Für ihn ist Hoffnung. Die Auserwählten sind die, denen schöne Dinge nichts bedeuten als Schönheit.“ Und später: „Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol. Wer unter die Oberfläche dringt, tut es auf eigene Gefahr. Wer das Symbol liest, tut es auf eigene Gefahr.“ Das alles heißt nur: Sucht mich nicht hinter meinen Werken, denn ich stehe dahinter. Aber was Wilde schuf, ist selten ersten Ranges und sein Leben blieb Fragment. Nie ist die Tat Problem, aber Fragmente enthalten immer Probleme. Wildes Leben blieb Fragment, weil die Kräfte, die in ihm wirksam waren, nicht stark genug in eine Richtung trieben. Aber gerade deswegen reizt er immer von neuem dazu, in ihm nach diesen Mächten zu suchen. Den wirklich großen Dichter findet man immer und nie. Wilde ist schwer zu finden, aber nur, weil er kompliziert, nicht, weil er tief ist. Doch was bezeichen wir mit dem Namen Oscar Wilde? Ein Werk, ein „œuvre“ oder einen Menschen? Das heißt: Ist Wilde in seinen Werken oder in seinem Leben? Der Künstler Wilde — Baudelaire, Flaubert, Huysmans, d'Annunzio, Mallarmé — von allen finden sich Spuren — einen Vater, einen Bruder hatte er nicht. Auch wenn wir ihn als Menschen sehen, der nur sein eigentümliches Leben lebt, finde ich keine nahen Verwandten; doch einen orge Brummel, den Dandy, den Barbey d'Aurevilly uns schildert. Und wo er in seinen Werken ganz originell ist, ganz Wilde und

nichts anderes, da redet kein Künstler, da redet der ganz bestimmte Moment im Leben eines Menschen — sei es, daß der Dandysmus der Dekadenz produktiv wird — ein Schauspiel, das wir selten genug erleben — oder daß die verschlungene Tiefe einer Psyche redet, die ganz im Innern alten Glaubens gefangen ist, und über ihre Gefangenschaft den täuschenden, glänzenden Schleier der bunten Sehnsucht nach der großen Freiheit breitet. Wildes Werke sind dann — gerade dann — nicht mehr als Hieroglyphen, aus denen wir den Menschen erraten müssen. Aber seine Persönlichkeit ist stark und sie täuscht: „Au vrai art — à Oscar Wilde schrieb die Fürstin von Monnaco auf ihr Bildnis, das sie dem englischen Dichter gab. Und damals war er eine europäische Berühmtheit. Er wird es jetzt — leider in anderem Sinne — wieder.

Wilde war ein Poseur im großen Stil, und als solcher hat er Momente von grandioser Kraft. Wo bei ihm die Pose aufhört, ist er ein Mensch von merkwürdiger Schwäche und seltsamen Widersprüchen. Sein Intellekt ist souverain, wo er herrscht, aber das Gebiet seiner Herrschaft ist begrenzt: daher jene Widersprüche. Wilde ist nie in seiner Erkenntnis, deshalb ist seine Erkenntnis sicher und gut. Wildes Urteil ist klar und scharf — nur widerspricht alles, was nicht Intellekt in ihm ist, beständig diesem Urteil. Das zeigt sich im großen, das zeigt sich im kleinen. Er verachtet, bespöttelt sein Leben lang die Gesellschaft, aber immer strebt er sehnsüchtig nach dem sozialen Erfolg. Er adressiert in Paris seine Briefe an

Freunde: „Au citoyen . . .“, und vorher sang er demokratische Oden. Wenn er jedoch ein Mitglied der „nobility“ vorstellt so verweilt er mit Liebe und Wohlgefallen und einem „frisson“ des Stolzes auf dem alten, aristokratischen Namen. Ein Künstler, dessen Ziel- und Streitwort das „l'art pour l'art“ ist, spielt den „grand viveur“ und tut, als sei ihm die Kunst ein unterhaltender Zeitvertreib. Ein Mensch, der mit jeder Fiber seines Herzens nach Leben lechzt, erhebt die vita contemplativa auf den Thron und will in einer Welt des selbstgeschaffenen Scheines — träumen. Er ist im Innersten gebunden an jedes Gesetz der Moral und erhebt sich in Gedanken zu der Ueberzeugung, er könne ungestraft alles tun.

Wilde gilt im allgemeinen als einer der freiesten Geister. In Wahrheit war er nie frei, denn die Freiheit kennt kein böses Gewissen. Wilde aber fühlte stets, nach jedem frechen Wort, nach jeder kühnen Tat, ja, schon im Moment selbst jenen Schauder, den man empfindet, wenn man verbotenes Gebiet betritt. Das gibt seinen Sentenzen ihren prickelnden Reiz. Er empfand die Sünde als Sünde und tat sie doch. Darin war er jenen Gothikern gleich, die den Dom zu Bamberg bauten und jenen Engeln das böse Lächeln gaben, das auch auf den Lippen der wissenden Mona Lisa thront. Darin war er wie Aubray Beardsley Satanist. Aber eins unterscheidet ihn noch in seinen Aehnlichkeiten von jenen Gothikern und von Beardsley: ihm mangelt auch hier die Konsequenz des verwegenen Spiels. Nicht, daß

Beardsley (wie auch Wilde) in den Armen der katholischen Kirche starb, war inkonsequent; denn er war nie aus ihrem Bereiche hinausgetreten, am wenigsten in seiner Sündigkeit; und Sündigkeit ist das Wesen Beardsley'scher Kunst. Wilde aber spielt entweder so lange mit den Dingen, bis sie ihm ernst sind, oder er spielt mit seinem Spiel. Es ist, als ob er sich seines eigenen Ernstes schäme und ihn verbergen wolle. Auch seines Künstlerernstes schämte er sich. „Wollen Sie wissen, welches das große Drama meines Lebens ist?“ sagte er eines Tages in Algier zu André Gide. „Daß ich mein Genie in mein Leben legte; in meine Werke legte ich nur mein Talent.“ Und „Es langweilt mich so, zu schreiben.“ Sein Roman und seine Dramen, sagte er, waren die Resultate von Wetten. Von seiner Arbeit, von seinem künstlerischen Ernst redete er fast nie. So war es anständig — vielleicht! Aber Wilde wollte mehr. Niemand sollte ihn als Künstler lieben, er als Mensch wollte interessant, wollte bewundert sein. Sein Künstlertum war Zufall. Nur den vertrautesten Freunden gegenüber fiel bisweilen dieser Schleier. „Ich sollte schwarz auf weiß setzen, schwarz auf weiß“, sagte er einmal zu Robert Harborough Sherard, der ihn in einem Leben des Müßigganges antraf. Damit verrät er sich, wie sich Beardsley nie verraten hätte. Aber gerade das dürfte das Problem sein: wie weit kann der Mensch sein Spiel treiben? Wie weit kann er mit Hilfe seines Intellektes das eigene Ich zwingen, gegen den Strom zu schwimmen, in den es geboren ward? Es ist das Problem, das über-

all, bewußt und unbewußt, versteckt und offen in seinen größeren Werken umschrieben ist.

Er entstammte einer irischen Familie der „gentry“. Zur Kunst führte ihn eine Anlage, die vermutlich von seiner Mutter herrührte. Denn es scheint, daß er mit seinem Vater Sir William Wilde, einem geistreichen und liebenswürdigen Gelehrten, nicht durch allzu große Sympathie verbunden war. Seine Mutter aber, Lady Wilde, die unter dem Namen Speranza in der Literatur ihrer Tage bekannt war und später in London ihren Salon allen Dichtern und Schriftstellern öffnete, hat er sein Leben lang verehrt und geliebt. Daß er ihrem Sarge nicht folgen konnte, war im Gefängnis zu Reading einer seiner größten Schmerzen. Sein erstes Buch „Poems' by Oskar Wilde“, das er als Student im Magdalen-College zu Oxford veröffentlichte, war frei von allem, was ihn später so scharf bezeichnet. Es war nur insofern der erste Schritt zu seinem späteren Leben, als es ihm die Voraussetzung seines Dandysmus gab: den Erfolg. Daß er diese Zeit der ersten Verse nachher als die glücklichste Zeit seines Lebens bezeichnete, zeigt, wie weit er sich in Gebiete verlor, die seinem eigentlichen Wesen fremd waren.

Die Welle, die ihn erfaßte, war stark und trug ihn fort. Der literarische Erfolg steigerte sich von Jahr zu Jahr Seinem ersten Buche folgte das zweite: „Ravenna, a Poem, 1878“, und dann begann in den achtziger Jahren eine umfangreiche Tätigkeit, die ihn zu der Höhe hob, auf der wir ihn später finden. In diese Zeit

fallen seine Hauptwerke: die kleineren satirischen Novellen (The Portrait of Mr. W. H. Lord Arthur Savile's Crime, u. a.), die „Intentions", ein Band Märchen (The Happy Prince), der Roman „The Picture of Dorian Gray". Dem literarischen Erfolge folgte der soziale, noch nicht der pekuniäre. Eine Reise nach Amerika, wo er Vorlesungen hielt, brachte nichts ein, und als er heiratete, übernahm er sogar eine Stellung als Redakteur. Aber der soziale Erfolg war groß. Es gab eine Zeitlang kaum einen Salon, der ihm nicht offen gestanden hätte. Das bedeutet in England mehr als irgendwo sonst. Er kam in eine Welt der festen Formen und Traditionen hinein, deren Formen und Traditionen nicht die seinen waren. Wenn er gelegentlich in seinen Schriften und mündlich (Robert Harborough Sherard) Bemerkungen fallen ließ, die eine leichte Verachtung für den niederen Adel, für den Titel „Sir" zum Beispiel verrieten, so zeigte er gerade dadurch, daß er im Milieu der eigentlichen Aristokratie eben nicht zu Hause war. Formen und Traditionen aber, die einem Menschen nicht von Geburt an zu eigen sind, durchschaut er mit seinem Intellekt als in der Gegenwart ohne Sinn. Sie haben nur Sinn für den, dem ihr Werden, ihr ehemaliger langer Sinn durch seine Rasse eingeboren ist. Wilde ahnte diesen Sinn, er sah die Notwendigkeit solcher Traditionen ein, aber er lernte sie kennen, als sie kaum Formen mehr waren, sondern Formeln. Und unbarmherzig traf sie sein Spott. Und seine Kenntnis

dieser Gesellschaft gab seinem Witze Waffen, die trafen. Die Gesellschaft war eine jener nackten, brutalen Tatsachen, die die Mächte des Lebens ausmachen. Wilde verhöhnte sie, aber er stand nie über ihr. Ihr Verdickt war ihm stets ein Machtwort, gegen das es keine Berufung gab. Er trat auch nie aus ihr heraus. Ihren Bann konnte er später nicht ertragen. An ihrer Mißachtung ging er zu Grunde. Aber nun trieb es ihn weiter. Er hatte Formeln in der Gesellschaft gefunden und fand sie bald überall. Der Künstler ist immer der Anbeter der Form. Die katholische Kirche bezauberte den Künstler in ihm. Er vergöttert sie oft genug, am rückhaltlosesten in seinen Märchen. Aber sein Intellekt zersetzt sie. Formeln sind das Wesen allen Glaubens. „Wiederholung macht Glaubenssätze wahr.“ Und überall setzt seine Skepsis an. Alles, was er im Leben fand, erschien ihm als nackte, brutale Tatsache, die den Sinn, den er nicht fand, nicht hatte. So kam er schließlich dazu, das Leben nicht mehr sehen zu wollen. Und seine Schaffenskraft ebbt ab. Er fand in sich selber das einzig Interessante. Die Analysis, die er vielleicht von D'Annunzio lernte, zeigte ihm die sinnvollen Fäden, die durch das geheimnisvolle Wirrsal des eigenen Innern führten. Und er lernte das Leben verachten. Nur noch, so weit es in ihm Emotionen auslöste, ging es ihn an. Als ihm André Gide eines Tages Leben erzählte, sagte er: „Sehen Sie, das alles ist gänzlich uninteressant. Sie müssen wissen, es gibt zwei Welten: die eine ist da, ohne daß man von ihr redet; man nennt sie die wirkliche Welt, eben weil

es nicht nötig ist, von ihr zu reden, damit man sie sieht. Und die andere, das ist die Welt der Kunst. Von ihr muß man reden, weil sie ohne das nicht da wäre. — Es war einmal ein Mann, den man in seinem Dorfe liebte, weil er Geschichten erzählte. Jeden Morgen verließ er das Dorf, und wenn er des Abends zurückkam, dann versammelten sich alle Arbeiter des Dorfes nach ihres langen Tages Arbeit um ihn und sagten: Bitte, erzähle! Was hast Du heute gesehen? — Und er erzählte: Ich habe im Walde einen Faun gesehen, der auf der Flöte blies, und um ihn tanzte ein Kreis von kleinen Satyrn. — Erzähle mehr. Was hast Du noch gesehen? sagten die Menschen. — Als ich ans Ufer des Meeres kam, habe ich drei Sirenen am Rande der Wogen gesehen, die kämmten mit goldenem Kamm ihr grünes Haar. — Und die Menschen liebten ihn, weil er ihnen Geschichten erzählte. — Eines Morgens aber ging er, wie alle Morgen aus seinem Dorfe. Und als er ans Ufer des Meeres kam, siehe, da sah er drei Sirenen — drei Sirenen am Rande der Wogen, die kämmten mit goldenem Kamme ihr grünes Haar. Und er ging weiter auf seinem Wege und kam in den Wald und sah einen Faun, der einem Kreise kleiner Satyrn die Flöte blies. Als er an diesem Abend in das Dorf zurückkam und man ihn wie die anderen Abende fragte: Bitte, erzähle! Was hast Du gesehen? — Da antwortete er: Ich habe nichts gesehen."

Und so verlernte Wilde, zu beobachten. Kaum, daß das Leben ihn noch interessierte. Man sieht es in seinen Werken. Immer wieder

die gleichen Bilder, immer wieder dieselben Wandlungen in den Gesprächen. So scharf gesehen, so klar gezeichnet sie sind: ihre Zahl ist gering: Wilde ist arm. Aber eins ist groß in allem, was Wilde schrieb: die Kunst des Erzählens. Und doch ist darin sein Werk nur ein schwacher Abglanz seines Lebens. Er war kein „causeur", sagt André Gide, er war ein „conteur". Das ist bezeichnend. Wilde konnte nicht beobachten, er verstand nicht, zuzuhören. Ihm fehlte diese eine große Kunst des Künstlers, das Aufnehmen. Ihn kümmerte nicht das Leben — ihn kümmerten nicht die anderen Menschen. Sie waren da: wozu sich also mit ihnen abgeben? Aber auch das Leben ist halb, wenn ihm „die anderen" fehlen. Für Wilde waren „die anderen" nichts als Hörer. Er war kein „grand viveur", wie man ihn genannt hat — vielleicht ein „grand rêveur". Doch Erzählungen, Fabeln flossen ihm immer zu. In einem Artikel rühmte ein Kritiker an Wilde, daß „er hübsche Fabeln zu erfinden wisse, um seine Gedanken einzukleiden". „Die Leute meinen", sagte Wilde dazu, „die Gedanken würden nackt geboren . . . Sie begreifen nicht, daß ich nicht anders als in Fabeln denken kann. Der Bildhauer übersetzt nicht seine Gedanken in Marmor. Er denkt in Marmor, direkt." „Es war einmal ein Mann, der konnte nur in Bronze denken. Und dieser Mann empfing eines Tages einen Gedanken, den Gedanken der Freude — der Freude, die den Augenblick bewohnt. Und er fühlte, daß er ihn sagen müßte. Aber in der ganzen Welt war kein Stück Bronze mehr zu finden:

denn die Menschen hatten alles verwendet. Und dieser Mensch fühlte, daß er wahnsinnig würde, wenn er nicht seinen Gedanken sagte. Und er dachte an ein Stück Bronze auf dem Grabe seiner Frau, eine Statue, die er gegossen hatte, um das Grab seiner Frau zu schmücken, der einzigen Frau, die er geliebt hatte; es war die Statue der Trauer — der Trauer, die das Leben bewohnt. Und der Mensch fühlte, daß er wahnsinnig würde, wenn er nicht seinen Gedanken sagte. Da nahm er diese Statue der Trauer, der Trauer, die das Leben bewohnt, und er zerbrach sie und schmolz sie und machte daraus die Statue der Freude, der Freude, die nur im Augenblick wohnt."

Und doch diente all das nur seiner Künstlichkeit. Wilde suchte tausend Verstecke und Hüllen. Und all diese tausend Hüllen verraten nur, daß etwas verborgen wurde. Er vergötterte die Jugend, aber er war nie jung, denn Pose ist immer das Zeichen des Alters. Er war modern bis zum letzten, aber er rühmte sich gern als Nero oder als Griechen. Er war wahrhaftig in seinem tiefsten Grunde, aber er liebte, er predigte die Lüge: „Ich mag Ihre Lippen nicht", sagte er eines Tages zu Gide, „sie sind zu gerade, wie die Lippen eines, der nie gelogen hat. Ich will Sie lügen lehren, damit Ihre Lippen schön und gewunden werden, wie die einer griechischen Maske." Das ist fast Romantik: Liebe zum Fremden, Fremdartigen, nur weil es fremd ist. Künstlichkeit, künstliche Horizonte will er. Was geht ihn das Leben an? Er baut neben das Leben eine neue Welt

und nennt sie die Welt der Kunst. Aber daneben bleibt das Leben, und im Grunde wurzelt es in ihm genau so stark, wie der Glaube an Himmel und Hölle und Engel und Teufel in Beardsley, für dessen Innerstes, Unbewußtes all das Dinge sind. Solche Menschen empfinden ihr Leben als Schicksal und meistens haben sie den Willen zu ihrem Schicksal. Sie beherrschen das Leben nicht, weil sie es nicht sehen wollen, und wo das Leben stärker ist als ihr Traum, da tritt es wie ein Fremdes , Persönliches an sie heran. Doch auch schon vorher fühlen sie sein Dasein. Sie fühlen, wie etwas neben ihnen herzieht, was sie angeht und dem sie eines Tages nicht werden entgehen können: Sie leiden an Ahnungen. Es ist bezeichnend, daß Wilde während dieser Periode fast immer in Paris lebte und doch beständige Sehnsucht nach London fühlte.

Wilde hatte im Anfang der neunziger Jahre die Möglichkeiten seines Träumerlebens erschöpft. Noch einmal beginnt 1893 eine Zeit unermüdlicher Tätigkeit. Aber zum größeren Teil ist sie darauf berechnet, ihm Geld einzubringen. Seine Dramen Lady Windermere's Fan, A Woman of No Importance, An Ideal Husband, The Importance of Being Earnest*) brachten ihm den Erfolg der Bühne und — vor allem — den ungeheuren Gelderfolg, der ihm wenigstens das eine, letzte Jahr vor der Katastrophe ermöglichte, einmal nicht über seine Ver-

---

*) „Lady Windermere's Fächer", „Eine Frau ohne Bedeutung", „Ein idealer Gatte", „Ernst sein".

hältnisse zu leben, wenigstens nicht in pekuniärer Hinsicht. Er schrieb die „Salome", die „Sphinx" und die „Duchess of Parma". 1894 faßte er noch einmal all seinen Widerspruch gegen die Welt und Gesellschaft in den Paradoxensammlungen: Phrases and Philosophies for the Use of the Young un' Oscariana zusammen. Er hatte im Grunde genommen abgeschlossen. Freunde schildern ihn: herber, härter, ernster und bitterer geworden; ein Mann, der den Eindruck macht, als leide er an dem Gefühl, daß er sein Leben verfehlt habe. Immer mehr sah er ein, daß man nicht zweien Herren dienen kann: dem Leben und der Kunst. Er hätte wählen müssen und hat es nicht getan. Sein Lachen wurde rauh und gezwungen. Das Strahlende, Selbstverständliche, Apollohafte, das frühere Freunde in ihm fanden, wich von ihm. Immer noch war er seiner Siege sicher, aber sie waren ihm nichts mehr wert. Schon folgte ihm das Gerücht von seiner perversen Geschlechtlichkeit ziemlich offen, wohin er ging. Womit er im Anfange sicherlich nur gespielt hatte — dafür sind tausend Zeichen vorhanden — das stand jetzt neben ihm wie ein Schicksal. Schließlich ließ er alles im Stich, sein Leben und seine Arbeit, und floh nach Algier. Dort traf er André Gide, dessen Bericht von diesen letzten Tagen vor der Katastrophe wir nunmehr folgen wollen, da er auf diese vorletzte Periode Licht ausgießt.

Nicht das Glück suchte er mehr, nur den Genuß. „Meine Pflicht", sagte er, „ist, mich furchtbar zu amüsieren." „Er ging", schreibt André

Gide, „an sein Vergnügen, wie man an seine Pflicht geht.“ In Algier hing beständig eine Rotte von maraudeurs und anderen zweifelhaften Menschen um ihn. Er sprach mit ihnen, beschenkte sie und freute sich an ihnen. „Ich hoffe“, sagte er, „daß ich diese Stadt gründlich demoralisiert habe.“ Aber er wollte nach London zurück. Seine Stellung war erschüttert, die Gerüchte nahmen immer festere Gestalt an. Man beschimpfte ihn öffentlich. Man beschuldigte ihn der Flucht vor der Anklage. André Gide suchte ihn zurückzuhalten: „Wenn Sie dorthin zurückkehren — was wird geschehen? Wissen Sie, was Sie wagen?“ — „Das darf man nie wissen“, antwortete Wilde: „Sie sind merkwürdig, meine Freunde. Sie raten mir zur Klugheit. Zur Klugheit! Aber kann ich klug sein? Das hieße rückwärts gehen. Ich muß so weit gehen, wie möglich ist . . . Ich kann nicht weiter gehen. Es muß etwas geschehen . . . etwas anderes.“

Wilde fuhr nach London und trat seinem Schicksal entgegen. Er erhob Beleidigungsklage. Bald aber war er der Angeklagte und es folgten zwei Jahre Zwangsarbeit. — — —

Als er nach zwei Jahren das Gefängnis verließ, war er ein anderer geworden. Er ist so vollständig verändert, daß man ihn kaum wiedererkennt. Und doch ist es keine eigentliche Verwandlung. Nur alle Schleier sind gefallen, und was hinter ihnen schlief, kommt zutage. Wilde gehörte zu denen, die Unglück zu ertragen nicht imstande sind. Solange ihm, dem seltsamen Gast einer Villa der kleinen Küstenstadt Le Petit

Berneval bei Dieppe, der sich Sebastian Melmoth nannte, aus einer ungenannten Quelle Geld zufloß, versuchte er sogar, sein früheres Leben wieder aufzunehmen. Aber bald kam die Not. Die Familie seiner Frau hatte ihm eine Pension von 10 sh pro Tag ausgesetzt, unter der Bedingung, daß er jede Verbindung mit dem jungen Lord abbrach, welcher der Anlaß zu seinem Prozeß gewesen war. Davon lebte er kümmerlich. Man hatte ihm vor einer endgültigen Wiederannäherung auch noch eine Probezeit auferlegt, offenbar, um die Versöhnung zwischen ihm und seiner Frau, die im Gefängnis zu Wandsworth stattgefunden hatte, zu stören und rückgängig zu machen. Und wirklich — eines Tages gab er dem beständigen Bitten und Drängen jenes jungen Lords nach. Eine Begegnung kam zustande, und Wilde reiste mit ihm nach Neapel. Es folgte eine kurze Zeit des Ueberflusses. Von Arbeit aber war keine Rede, und als man seinem Freunde das Einkommen entzog, begann Wildes langer Todeskampf. Er kehrte nach Paris zurück, wo er ein vergessenes, beschämendes Leben führte, ein lebendiger Toter. Aus dieser Zeit stammt die „Ballad of Reading Gaol“ und die Uebersetzung von d'Aurevillys „Ce Qui ne meurt pas“. Er starb im Dezember 1900 in einem kleinen Hotel in Paris.

Ich sagte, Wilde war in dieser letzten Periode ein anderer geworden. Das Künstliche fehlte. Alle Pose fiel. Deshalb ist diese Zeit für die Erkenntnis seiner Psyche so unglaublich interessant. Sie zeigt uns, was früher hinter all den tausend

Hüllen und Posen schlief. Wieder hat uns André Gide ein bezeichnendes Gespräch aus dieser Periode bewahrt, und ich zitiere daraus.

Gide fragte ihn eines Tages in Berneval nach Dostojewskis „Memoiren aus einem Totenhause". Wilde antwortete indirekt:

„Die russischen Schriftsteller sind merkwürdig groß. Was ihre Bücher so groß macht, das ist das Mitleid, das sie hineingelegt haben. Nicht wahr — ehemals liebte ich Madame Bovary? Aber Flaubert wollte kein Mitleid in seinem Werk, und deshalb erscheint es so eng und geschlossen; das Mitleid — das ist die Seite, auf der ein Werk offen ist, wo es unendlich erscheint. Wissen Sie, dear, daß das Mitleid mich vom Selbstmord abgehalten hat? O, während der ersten sechs Monate bin ich furchtbar unglücklich gewesen; so unglücklich, daß ich mich töten wollte; aber was mich abhielt, war, daß ich die anderen sah, daß ich sah, sie waren ebenso unglücklich wie ich — und daß ich Mitleid hatte. O dear! Es ist etwas Wundervolles, das Mitleid; und ich kannte es nicht! Haben Sie jemals recht empfunden, wie wundervoll das Mitleid ist? Ich wenigstens — ich danke Gott, daß er es mich hat kennen lehren. Denn ich ging mit einem Herzen aus Stein ins Gefängnis und ich dachte nur an meinen Genuß, aber jetzt ist mein Herz vollständig gebrochen; das Mitleid ist in mein Herz getreten; ich habe jetzt begriffen, daß das Mitleid das Größte ist, das Schönste, was es gibt in der Welt .... Und darum kann ich denen nicht grollen, die mich haben leiden machen, noch denen,

die mich verurteilt haben, niemandem; denn ohne sie hätte ich all das nicht kennen gelernt. X . . . (jener jung Lord, von dem die Rede war) schreibt mir schreckliche Briefe. Er sagt, er versteht mich nicht, er verstehe nicht, daß ich nicht der ganzen Welt grolle; die ganze Welt sei ungerecht gegen mich gewesen . . . Nein, er versteht mich nicht, er kann mich nicht mehr verstehen. Aber ich wiederhole es ihm in jedem Briefe: wir können nicht mehr denselben Weg gehen. Du hast Deinen, und er ist schön; ich habe meinen. Seiner — das ist der Weg des Alkibiades; meiner ist jetzt der des heiligen Franz von Assisi . . . . kennen Sie den heiligen Franz von Assisi? Ah, wundervoll, wundervoll! Wollen Sie mir eine große Freude machen? Schicken Sie mir das beste Leben des heiligen Franz, das Sie kennen . . ."

Aber noch hatte er nicht sein früheres Leben vergessen. Wenn er seiner gedenkt, geschieht es nicht ohne Stolz:

„O, natürlich, natürlich! Ich wußte, daß eine Katastrophe kommen würde — diese oder eine andere — ich erwartete sie. Es mußte so enden. Bedenken Sie: Weitergehen — das war unmöglich; und so konnte es nicht mehr dauern. Sie begreifen also, daß es zu Ende sein muß. Das Gefängnis hat mich vollständig verändert. Ich rechnete darauf, daß es das tun würde. — X . . . ist schrecklich; er kann das nicht begreifen; er kann nicht begreifen, daß ich nicht das gleiche Leben wieder aufnehme; er klagt die anderen an, daß sie mich verändert hätten . . . Aber man darf nie das gleiche Leben wiederaufnehmen . . .

Mein Leben ist wie ein Kunstwerk; ein Künstler fängt niemals das Gleiche zum zweiten Male an, es sei denn, es war ihm mißlungen. Mein Leben vor der Gefangenschaft war so vollkommen wie möglich gelungen. Jetzt ist es etwas Abgeschlossenes."

Und dieses Leben vorher, was war es? Haben wir jetzt einen Schlüssel, sein Rätsel zu lösen? Es war das Leben, in welchem er seine Werke schuf. Auch sie sind Schlüssel, aber es ist nicht leicht sie zu benutzen. Denn alles, was uns hier wesentlich scheint, liegt verstreut gleich dunklen Punkten in einem Schleier, der aus strahlendem Geist und blendendem Witz gewebt ist. Und diese Werke — ich sagte es schon — sind nur ein schwacher Abglanz seines Lebens. „Man wird ihn nicht in seinen Schriften wiederfinden", sagt Ernest la Jeunesse. „Sie sind geistreich und vornehm, aber zu klein für ihn." „Man muß sich jemanden vorstellen, der alles weiß und alles sagt, so gut es möglich ist: einen Brummel, der bis in sein Genie hinein ein Brummel wäre."

„The King of Life", den König des Lebens, hat Wilde sich einmal selbst genannt. War er ein König? Ein König von Schatten vielleicht — ein Träumer! Er kam mit allem, was Menschen zwingt, mit Schönheit, mit Geist, ja mit Genie, und er zwang sie auch. Aber nur, wer offenen Auges über sich selber wacht und sich beherrscht, kann dauernd über andere herrschen. In seinem Träumerleben entschwanden ihm die Dinge der Welt da draußen. Sein leichtes, scharfes Geschütz, seinen Spott und seine Satire sandte er fast mit

blinden Augen hinaus. In seiner Welt aber, der Welt seines Ich, in der sich ihm wenige Menschen ganz beugten, da gab es keinen Widerstand, da gab es kein Gesetz. In seinem Roman, im Dorian Gray, steht ein langes Kapitel, in welchem solch Leben geschildert wird. Das Bedürfnis des ungeheuersten Luxus treibt den Helden. Und weil ihm das Leben nicht versagt, so gibt es keinen Kampf zwischen Wollen und Können; und doch besteht das Leben in diesem Kampf. Fehlt er, so folgt der Ekel, und dem Ekel folgt die Entartung. Es ist seltsam: die ganze Entwicklung dieser Entartung knüpft an ein Buch an, das der Held in die Hände bekommt. Sein Leben hat wie das Leben Wildes etwas Literarisches an sich. Beide leben nicht unbefangen: Sie beobachten sich: es ist ein Stück Schauspielerei darin. Und wie im Leben Wildes, erheben sich bald dunkle Gerüchte. Hier verschließt sich ein Haus dem Helden, dort versagt ihm ein Klub beinahe den Eintritt. All das ist geschrieben, als hätte Wilde in einer Ahnung des Kommenden sich selber sein künftiges Leben vorgezeichnet. Was an jenen Gerüchten wahr ist, welche jener Beschuldigungen begründet sind, das erfährt der Leser nicht. Was an jenen Gerüchten, die über Wilde umliefen, wahr war, das zu untersuchen, ist heute noch nicht ermöglicht. Es fehlt an Material. Aber uns geht auch eher sein seelisches Sein an. Wir lesen seine Werke und haben es mit der Psyche zu tun, aus der sie kamen. Was davon ins Leben trat, ist gleichgültig. Und so betrachtet, wird über Wildes Bisexualität kein Zweifel mehr bestehen. Daß er

Frauen verstand und liebte, ist sicher. Aber vieles in seinen Werken zeigt auch ein Wissen um jene Dinge, die den Homosexuellen bezeichnen, wie es nur einem „Eingeweihten" verliehen wird.

Zwei Fragen bleiben: welches waren — ich rede natürlich einzig von jener Zeit der Blüte, Ende der achtziger Anfang der neunziger Jahre — welches waren seine Sehnsuchten, welches seine Ideale?

Kaum einer hat Jugend und Schönheit so sehr als Macht empfunden, kaum einer sie so sehr vergöttert wie Wilde. Die Jugend war seine große Sehnsucht — denn er besaß sie nie. „Jetzt mögen Sie gehen, wohin Sie wollen" — sagt Lord Henry Wotton zu Dorian Gray — „Sie bezaubern die Welt. Wird das so bleiben? — Sie sind von wundervoller Schönheit, Mr. Gray. Runzeln Sie nicht die Stirn, es ist wahr! Und Schönheit ist eine Form des Genies — Schönheit ist mehr als Genie, denn sie bedarf keiner Erklärung. Sie gehört zu den großen Tatsachen der Welt, wie die Sonne, wie der Frühling oder der Widerschein jener silbernen Sichel des Mondes in dunklen Wassern. Sie läßt sich nicht anfechten. Sie hat ein göttliches Recht an die Herrschaft. Sie macht zu Fürsten, die sie besitzen. — Sie lächeln! O, wenn Sie sie einst verloren haben, dann werden Sie nicht mehr lächeln . . . Die Menschen sagen wohl, die Schönheit gehöre der Oberfläche. Mag sein. Aber der Gedanke tut es noch mehr. Für mich ist die Schönheit das Wunder der Wunder. Nur Flachköpfe urteilen nicht nach dem Schein. Das wahre Geheimnis der Welt liegt im

Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren . . . Ja, Mr. Gray, Ihnen waren die Götter gnädig. Aber was die Götter geben, das nehmen Sie bald zurück. Sie haben nur wenige Jahre, um wirklich, vollkommen und ganz zu leben. Wenn Ihre Jugend dahingeht, dann wird auch Ihre Schönheit schwinden, und plötzlich werden Sie entdecken, daß keine Triumphe mehr Ihrer harren, oder Sie müssen mit jenen niedrigen Siegen zufrieden sein, die das Gedächtnis Ihrer Vergangenheit bitterer machen wird als Niederlagen. Jeder schwindende Mond führt Sie einem schrecklichen Etwas näher. Die Zeit beneidet Sie und bestürmt ihre Lilien und Rosen. Sie werden bleich werden und hohlwangig und stumpfen Blickes. Sie werden schrecklich zu leiden haben . . . O, nutzen Sie Ihre Jugend, so lange sie da ist. Verschwenden Sie nicht das Gold Ihrer Tage; hören Sie nicht auf die Langweiligen, leihen Sie nicht Ihre Hilfe den doch Verlorenen; werfen Sie Ihr Leben nicht fort für die Toren, die Vielen, die Niedrigen. Das alles sind kranke Ziele, falsche Ideale unserer Zeit. Leben Sie! Leben Sie das Leben voll Wunder, das in Ihnen ruht! Lassen Sie nichts sich entgehen. Suchen Sie stets nach neuen Empfindungen. Fürchten Sie nichts . . . ein neuer Hedonismus, das ist es, was unser Jahrhundert braucht. Sie könnten sein sichtbares Symbol sein. Mit Ihrer Persönlichkeit können Sie alles tun. Die Welt gehört Ihnen — einen Frühling lang. Den Moment, da ich Sie traf, sah ich, daß Sie nichts davon wußten, wer Sie eigentlich sind, wer Sie sein könnten. Ich sah so viel in Ihnen, was

mich bezauberte, daß ich gezwungen war, Ihnen etwas von Ihnen zu erzählen. Der Gedanke kam mir, wie traurig es wäre, wenn Sie verschwendet würden. Denn nur so kurze Zeit wird Ihre Jugend dauern — nur so kurze Zeit! Die Menge der Feldblumen welkt, aber sie blühen wieder. Die Blüten der Bohne sind ebenso goldgelb im nächsten Juni wie heute. In wenigen Wochen werden purpurne Sterne auf der Klematis schweben, und Jahr nach Jahr wird die grüne Nacht ihrer Blätter die purpurnen Sterne bergen. Aber uns kehrt niemals die Jugend zurück. Der Pulsschlag der Freude, der uns mit zwanzig durchzuckt, wird matt und träge. Unsere Glieder werden schwer, unsere Sinne entschwinden. Wir entarten zu scheußlichen Gliederpuppen, in denen nur ein Gedächtnis spukt, das Gedächtnis der Leidenschaften, vor denen wir in Furcht zurückbebten, und das Gedächtnis der Versuchungen, denen nachzugeben wir den Mut nicht fanden. Jugend, Jugend! Es gibt nichts in der Welt außer der Jugend!"

Also Freiheit, Freiheit des Lebens!

„Das Ziel des Lebens ist Selbstentwicklung. Das eigene Wesen zum Ausdruck zu bringen — dazu sind wir auf dieser Erde. Heutzutage fürchtet man sich vor sich selbst. Man hat die höchste Pflicht vergessen, die Pflicht gegen sich. Natürlich ist man wohltätig. Man speist die Hungernden und kleidet den Bettler. Aber die eigene Seele verhungert und friert. Der Mut ist aus unserer Rasse verschwun-

den. Vielleicht hatten wir ihn nie. Die Furcht vor der Gesellschaft, auf der die Moral sich aufbaut, die Furcht vor Gott, die das Geheimnis der Religion ist — das sind die beiden Gewalten, die uns beherrschen, und doch glaube ich, daß, wenn auch nur ein Mensch sein Leben ganz und gründlich auslebte, jedem Gefühl Form, jedem Gedanken Ausdruck, jedem Traum Wirklichkeit verliehe — es würde ein so neuer Strom der Freude in die Welt fließen, daß wir alles Kranke des Mittelalters vergessen müßten und zurückkehren zum hellenischen Ideal, zu etwas Feinerem, Reicherem als dem hellenischen Ideal vielleicht. Aber der Tapferste von uns fürchtet sich vor sich selbst. Die Selbstverstümmelung des Wilden lebt schaurig fort in der Selbstverleugnung, die unser Leben verdirbt. Wir werden bestraft für unsere Unterlassungen. Jede Begierde, die wir ersticken, brütet in unserer Seele und vergiftet uns. Der Körper sündigt, und dann ist die Sünde abgetan; denn Handeln ist eine Art der Reinigung. Nichts bleibt, als die Erinnerung an eine Lust oder der Luxus eines Bedauerns. Der einzige Weg, eine Versuchung loszuwerden, ist, daß man ihr nachgibt. Widerstehen Sie ihr, und Ihre Seele wird krank vor Sehnsucht nach dem, was sie sich selbst verboten hat, vor Begierde nach dem, was Ihre ruchlosen Gesetze r[illegible]os und ungesetzlich machten.

Man hat wohl gesagt, daß die größten Ereignisse der Welt sich im Gehirn abspielten. Im Gehirn und nur im Gehirn geschehen auch die größten Sünden der Welt. Auch Sie, Mr. Gray, Sie selbst mit Ihrer rosigen Jugend und Ihrer rot=weißen Unschuld haben Leidenschaften gehabt, die Sie mit Schrecken erfüllten, Gedanken, die Ihnen bange machten, Träume am Tage und in der Nacht, deren bloße Erinnerung die Röte der Scham in Ihre Wangen treiben könnte —".

Alles erleben, das ist es! Schönheit und Jugend sind Mittel zum Leben. Aber Dorian Gray lebt sein Leben und geht zu Grunde. Freiheit! Dorian Gray ist nicht frei. Wilde kennt keine freien Menschen, weil er selber nicht frei war. Dorian Gray geht zu Grunde an einem Mißverständnis. Er tut die Sünde und wird gestraft. Sein Leben ist eine Strafe, sein Tod die Erlösung. Wilde war Christ. Gewissen und Vergeltung, das sind die beiden Realitäten auf dem Grunde dieses Romans. Die Vergeltung ist fast schopenhauerisch gefaßt:

„Dein Rang und Dein Wohlstand, Harry; mein Geist, wie er auch ist; meine Kunst, was sie auch wert sein mag; Dorian Grays Schönheit — wir werden alle für das büßen, was uns die Götter gaben, wir werden schrecklich büßen."

Aber wie ist das möglich? Wie ist das mit jenem Hymnus auf das große, freie Leben zu vereinen, auf das Leben, das keine Sünde von sich weist? Ich sprach von einem Mißverständnis. Was meint Lord Henry mit „Leben"? Wir wollen das im einzelnen einem anderen Buche

Wildes, den „Intentions“ entnehmen, um so die Antwort auf die Frage nach Wildes Lebensideal zu finden. Nur müssen wir vorher uns aus dem Roman die Fingerzeige holen, damit wir nicht fehl gehen.

Lord Henry selber, wie lebt er? „Ich begnüge mich“, sagt er, „mit philosophischer Betrachtung“. Er tut nichts: er redet. Und er lehrt? Distanz zu den Dingen! Immer nur soweit dem Leben nahen, daß es in uns die Empfindung auslöst! Nicht sich selber mit den Dingen vermengen! Nicht handeln! Auch nicht schaffen, kein Bild, keine Statue und keine Dichtung! Sich selber zuschaun! Nie sich selbst vergessen, indem man, ein Ding, unter Dinge tritt! Damit beschmutzt man sich. Es ist das „Leben der Kunst“, was er will. Wildes Ideal ist ein ästhetisches Ideal. Und dieses Ideal schildert genauer das andere Buch.

„Es gibt“, heißt es dort, „keine Art des Handels, keine Form des Empfindens, die wir nicht mit den niederen Tieren gemein hätten. Nur durch die Sprache (das heißt hier: durch das Bewußtsein) erheben wir uns über sie oder über einander . . . Nein, Ernst, sprich mir nicht vom Handeln! Das ist nichts als blinde Bewegung, die von äußeren Einflüssen abhängt und von Kräften getrieben wird, deren Wesen es nicht kennt. Handeln ist etwas wesentlich Unvollkommenes, weil es vom Zufall abhängt und seine Richtung nicht weiß; denn ewig schwankt sein Ziel. Es gründet sich auf den Mangel an Phantasie. Es ist die letzte Zuflucht derer, die nicht zu

träumen wissen." „Wenn wir dereinst mit Hilfe der Wissenschaft alle Gesetze erkannt haben werden, welche das Leben beherrschen, dann werden wir inne werden, daß nur ein Mensch mehr Illusionen hat als der Träumer: nämlich der Mensch des Handelns." „Lebten wir lange genug, die Erfolge unserer Taten zu sehen, es könnte sein, daß die, die sich die Guten nennen, unter dem Alp der Gewissenspein dahinsiechten, und daß die, welche die Welt die Bösen nennt, von edelster Freude durchströmt, sich erhöben. Das Kleinste, was wir tun, taucht hinab in das Räderwerk des Lebens, das unsere Tugenden zu Staub zermalmen und entwerten, das unsere Sünden zu Keimen neuer Gesittung umschaffen kann — einer Gesittung, wunderbarer und glänzender, als irgend eine vergangene war." „Und Tugend! Was heißt Tugend?" . . . Mitleid schafft eine Schar von Uebeln, das müssen selbst die gestehen, in deren Religion es ein wesentliches Glied ist. Das bloße Dasein des Gewissens, mit dem man heute so prahlt, auf das man heute in seiner Dummheit so stolz ist, zeigt, wie unvollkommen noch unsere Entwicklung ist . . . Selbstlosigkeit dient einzig, des Menschen Fortschritt zu hemmen, und Selbstaufopferung ist nichts als ein Ueberbleibsel der Selbstverstümmelung des Wilden, ein Teil jener Anbetung des Schmerzes, die in der Weltgeschichte schlimme Rollen spielt, und die noch jetzt ihre Opfer heischt, Tag für Tag, und ihre Altäre hat in unseren Landen. Tugend! Wer weiß, was Tugend ist? Nicht Du, nicht ich! Niemand. Es ist gut für unsere Eitelkeit, daß wir

den Mörder morden. Denn ließen wir ihn am Leben, er könnte sehen, was wir durch sein Verbrechen gewannen. Es ist gut für den Frieden des Märtyrers, daß er in sein Martyrium geht. So braucht er nicht das Grauen seiner Ernten zu sehen.

Und darauf erhebt sich zum Schluß des Dialogs „Kritik als Kunst" das Bildnis des vollkommenen Menschen, der nicht mehr handelt und nicht mehr ins Leben steigt und doch noch lebt — in souveräner Betrachtung: „Gleich der Persephone, von der uns Landor spricht, der lieblichen, gedankenreichen, um deren Füße Asphodill und Amaranth erblühen, wird er zufrieden ruhen, in jener tiefen, unbewegten Ruhe, mit der die Sterblichen Mitleid haben, an der sich die Götter erfreuen. Er sieht auf die Welt hinaus und kennt ihr Geheimnis. Durch die Berührung mit göttlichen Dingen wird er göttlich. Sein Leben, und nur seines, wird vollkommen sein."

Das ist ein christlich-mönchisches Ideal; nur ist alles Ethische umgedeutet ins Aesthetische. Sünde ist Schmutz. Wer handelt, sündigt, wer handelt, wird unrein, denn er beschmutzt seine Geistigkeit, und Geistigkeit ist das Himmelreich. Es ist ein Bild, wie Epikur es von griechischen Göttern malt. Und Wilde und die Griechen? Das Aeußere ist leicht zu sagen: Die Dryas erwacht. Die Faune schauen zum Walde hinaus. Sirenen kämmen ihr Haar am Ufer. Meermädchen lieben sterbliche Fischer und Fürsten werden die Söhne unsterblicher Mütter. Alles was unwirklich, phantastisch im Griechischen ist, liebt er und nimmt

es auf — äußerlich! Aber das Leben der Griechen? Ihr Wille zum Leben? Bei Wilde ist das alles ein Traum des Gefangenen, der im Gefängnis christlichen Glaubens vom heidnischen Spiele träumt. „Erkenne Dich selbst!“ Wilde sagt: Werde, der Du bist! Aber da geht ein Riß: Es sei verstattet, im Bilde zu reden.

In Griechenland meißelt der Künstler aus Stein das Bildnis des Weibes, und da es in nackter Schönheit vor ihm vollendet steht, fleht er zur Göttin, daß sie ihm Leben gebe. Und herab vom Himmel steigt Pallas Athene und haucht ihm den Hauch des Lebens ein. Und das Weib sinkt nieder vom Piedestale: Pygmalion umarmt die irdische Geliebte. Wie würde Lord Henry, wie würde Gilbert, wie würde Wilde darüber lachen! Ein Weib, das in ewiger Schönheit unwandelbar für die Jahrhunderte dastand, ins Leben wecken! Und Wilde verwandelte gern alles Leben in eine verewigte Geste!

II.

Was Wilde schuf, sagte ich, ist selten ersten Ranges. Er war kein erstklassiger Künstler. Es ist seltsam: seine Theorie ist wertvoller als seine Praxis. Und seltsamer ist noch, daß da, wo er als Künstler ganz groß und unabhängig und einzig wird, das Leben für ihn dichtet: Seine Gefängnisballade ist nicht das Resultat seines Traumes, sondern die Spiegelung der Wirklichkeit, welche eines Tages seines Träumens Herr

ward. All' jene großen Künstler, die England im letzten Jahrhundert hervorbrachte, hatten so gut wie nichts erlebt, und was sie schufen, war ein Traum über dieses Nichts des Alltags. Sie waren typische Künstler. Wären sie in einer Zeit der großen Schicksale geboren, wie Shakespeare, sie hätten über große Schicksale geträumt. So aber schuf Rosetti sein House of Life, Swinburne seine Laus Veneris, Browning seine Men and Women. Pater borgte sogar von der Kunst, und seine Dichtung ist ein Traum über das Schaffen anderer. Wilde aber war in seinem Traume nur groß, so lange der Traum lebendig war, so lange er schwebte und floß und schwankend blieb in seinen Formen. Das bloße, nackte Wort war zu bestimmt, zu fest, zu hart für ihn. Und der Alltag war zu sehr Alltag für ihn. Er erlebt zu viel, um darüber zu träumen. Sein Traum zog über alle Zeiten und Länder hin und borgte, wovon er sich nährte. Wilde war nicht einsam genug, um aus sich selbst zu schaffen: er lieh hier und dort und formte nur um. Wenn dieses Umformen sozusagen von innen heraus geschieht, so ist es das, was im Grunde alle Künstler tun; aber Wilde formte um, wie etwa ein Musiker Orchesterpartituren für das Klavier umschreibt, oder ein römischer Bildhauer griechische Statuen modernisierte. — Und dann noch eins: So geschickt, ja genial in allem „die Mache' ist, man merkt zu häufig die Mühsal oder die Leichtfertigkeit. Selbst seine Theorie — sie bleibt im Grunde ein geistreiches Spiel: Wilde ist kein Denker. Und woher kommt er?

Als Wilde seine Laufbahn begann, stand eine Bewegung in England auf ihrer Höhe, die von dem Inselland ausging und schnell in Frankreich und Deutschland und Holland ihre Ableger und Fortsetzer fand. Man nennt sie zumeist mit zu enger Umgrenzung ihres Wirkungskreises den Präraphaelitismus. Denn alle jene Dichter, die, scheinbar an Tennyson anschließend, nach der neuen Kunst, der Kunst der Form und der großen Belebung strebten, gehören in diese Bewegung hinein. Sie ist im Grunde nichts anderes als ein Suchen nach der neuen Form. Es ist nicht wahr, daß in ihr die Psychologie den Triumphzug begann. Weder bei den Dichtern noch bei den Malern, Rosetti, Burne=Jones u. a., redet eine tiefere, stärkere Seele, sondern überall sucht man die neue Form. Man mißverstehe mich nicht! Vor den Malern stehen die Maler vor Raphael, vor den Dichtern steht Dante. Aber wenn ich sage: sie suchten die neue Form, so meine ich nicht die äußeren Kunstformen. Sie sind nicht neu; im Gegenteil: nie sind so viel Sonette gedichtet, nie sind Bildschemata in solcher Menge den Alten entliehen, wie eben von diesen Suchern der neuen Form. „Der neue Leib“, das ist das Ziel. Daher bei den Malern die Betonung der Zeichnung, die Vernachlässigung der Farbe. Und bei den Dichtern?

Vielleicht am klarsten und reinsten zeigt sich das Suchen nach dem neuen Leib bei Rosetti. Man verstatte mir die Abschweifung.

Als Dichter von manchen gekannt und geschätzt, ehe er noch als Maler zu wirken im stande

war, sah er doch auch dichtend nur als Maler. Man lese in dem Sonettencyklus The House of Life, um zu verstehen, was ich meine. Er malt mit Worten. Eine Konkreszenz von Linien und Bewegungen hält er fest. Er bannt sie mit Worten: Die schreibende Geliebte: er redet den Brief an:

Warmed by her hand and shadowed by her hair,
Asclose she leaned and poured her heart
through thee

Oder die Liebe im Hearts Haven (Sonett XXII)

And Love, our light at night and shade at noon,
Lulls us to rest with songs and turus away
All shafts of shelterless tumultuous day.

Nicht in deinem Leibe, sagt er zu sich, liegt dein Leben, sondern in this ladys lips and hands and eyes. Und auch seine Kunst liegt nicht in seiner Seele, sondern im Traum von seiner Dame Lippen, Händen, Augen. Rudolf Kaßner hat darüber Feines und Gutes gesagt („Die Mystik, die Künstler und das Leben"). Und alle Bewegungen und alle Linien sind die der neuen Schule. Vielleicht könnte man sagen: das Bezeichnende ist, daß diese Künstler der Phantasie ihr Gebiet beschränken wollen. Sie schöpfen das Konkrete ihrer Bilder aus. Daher der Eindruck des starken Seelischen bei ihnen. Nicht andeuten, nicht erraten lassen, sobald es sich um äußere Formen handelt! Hart und scharf und klar die Formen geben. Sie zwingen die Phantasie und oft tun sie ihr Gewalt an. Und auch, wenn sie

nicht Bilder malen, sondern in Bildern reden. Bilder sind in der Sprache verborgen. Sie entstehen aus Vergleichen, man nennt sie Metaphern. Meist sind sie verblaßt und niemand empfindet sie mehr als Bilder. Aber laßt einmal alles Anklingende fort. Zwingt das Bild in die Sinne hinein und nehmt es als etwas, was an sich besteht! Ich zittiere aus Kaßner:

„Vom „Puls der Zeit“ zu sprechen, ist heute in allen Sprachen gefährlich; das Bild ist verbraucht. Nun, Rosetti will es retten — an und für sich ist das Bild ja sehr schön —, er wendet es so an, als hätte niemand vor ihm es sinnlich wahrgenommen.

Man lese . . . .

From the fixed place in heaven she saw
Time like a pulse shake fierce
Through all the worlds.“

Das Bild wird so, wie Kaßner sagt, zu einem „Erlebnis unserer Sinne“.

Das Gleiche führt Walter Pater in einem Essay über Dante Gabriel Rosetti aus (in den "Appreciations", London, Macmillan & Co., 1889).

„Ein Kritiker des letzten Jahrhunderts sagte — zwar nicht allzu klug, doch der Praxis seiner Zeit entsprechend —, die Poesie freue sich an Abstraktionen. Für Rosetti war wie für Dante die erste Bedingung für ein poetisches Schauen und Darstellen der Dinge die Spezialisierung. „Tell me now“, schreibt er für Villons

Dictes-moy, où n'en quel pays
Est Flora, la belle Romaine —

Tell me now, in what hidden ways is
Lady Flora, the lovely Roman:

„way" — Weg — auf dem man sie wirklich treffen möchte. Die unverkennbare poetische Wirkung des Verspaares im Englischen hängt an der Entschiedenheit jenes einzigen Wortes (obgleich Rosetti es in Wahrheit auf der Suche nach einem schwierigen Doppelreim fand), für das jeder andere gleich Villon selber ein allgemeineres geschrieben hätte, welches nur den Begriff „Ort" oder „Gegend" gab. „Es ist," sagt Pater an einer andern Stelle, wo er von jener Neubelebung der Bilder redet, „als höre man eine wirklich neue Art des poetischen Ausdrucks, der Wirkungen zu Gebote stehen, die nicht ihres Gleichen haben ... Bei ihm sind wie in einer Renaissance der alten mythenbildenden Zeit die gewöhnlichsten Dinge — Sonnenaufgang, Mittag, Abend — voll von menschlicher und persönlicher Bedeutung, voll von Empfindung."

Das ist richtig — und doch liegt es nur an jenem Ernstnehmen der Form, an dem Schwernehmen des Wortes, an dem Gewissen für die Sprache, das dem Gewissen für die Linie bei den Malern entsprach und jene ganze Künstlerschule Englands auszeichnet. Und die Sorgfalt für diese Art der Form bringt stets und brachte stets die Sorgfalt für die Form im äußerlichsten Sinne mit sich. Die Zeit klingt wieder von der Ermahnung zur Arbeit. Form ist alles. Form

wird gelernt. Aber für alles, was lernbar ist, bedarf es einer Tradition des Handwerks. Die Dichtung knüpft an an Dante und seine Zeitgenossen. Das sind die Thesen und mit diesen Thesen machte der „Poetische Präraphaelitismus" Schule. Für die Maler — Holman Hunt, Millais, Rosetti, Burne-Jones — trat Ruskin theoretisch ein. Rosetti freilich war zu sehr Mensch, das heißt Dichter und Träumer, als daß Ruskin, der sich mit seinem Urteil über den Grandseigneur Whistler blamierte, ihm immer hätte folgen können. Und in der Dichtung? die Schule? Nun, Rosetti Swinburne, William Morris. Und ihr Prophet?

Wir kommen zu Wilde.

Es war eine neue Aesthetik, die diese Schule der Dichtung verkündete, und Wilde lieh ihr Worte. Es klingt vielleicht seltsam, wenn man Wilde als letzten der Präraphaeliten nennt. Er war es auch kaum anders als theoretisch, wenigstens praktisch nur in seinen allerersten Gedichten. In der Praxis fehlte ihm etwas dazu: die Konzentration, das heißt die Intensität des Lebens. Und in der Theorie? Wie merkwürdig: Ruskin und Wilde, Wilde und Ruskin! Der Mann, dessen Ernst oft so ernst wird, daß er langweilt, und der, dessen ernstester Ernst ein Witz ist! All Art is Praise, schrieb Ruskin. Und Praise hieß jenen Malern Dienst! Wilde ruft: l'Art pour l'Art. Also nicht dienen sondern herrschen — an sich sein, souverän sein! Und wenn auch jene Maler es längst aufgegeben hatten, Kirchen zu schmücken, so stimmt es eben nicht mehr zu

jener Theorie. Aber für Wilde ist die Kunst des Wortes die Kunst. In den [illegible]enden Künsten also nimmt auch er das Dogma jenes Starrkopfes auf und fordert die schmückende Kunst: sie ist dienende Kunst.

Diese neue Aestethik, die nicht so neu ist, wie sie scheint und die in Deutschland vollen Widerhall fand, ist dargelegt in den ‚Intentions‘ („Fingerzeige“, deutsch vom Verfasser), vielleicht dem bedeutensten Prosabuche Wildes.

Die einzelnen Dialoge und Essays, die in ihm gesammelt sind, erscheinen einzeln Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre in Zeitschriften. Sie erregten Aufsehen und Widerspruch, und vieles nahm man für ernst, was Wilde selbst nie anders als spielend gemeint hatte. Ob der Vorwurf des Plagiats, den James Mc. Neil Whistler erhob (Truth, 16. Januar 1900) berechtigt war, ist der Verfasser momentan nachzuprüfen nicht im stande. Es ist auch gleichgiltig. Freilich, wie ich schon sagte, was hier in verwegener Form und paradoxer Neuheit gesagt wurde, war im Grunde schon nicht mehr neu: es waren Forderungen und Maximen einer Künstlerreihe, der nur der äußere Zusammenhang fehlte, um eine Schule zu sein.

Das Buch zerfällt in vier Teile: Der Verfall des Lügens, einen Dialog: Gift, Stift und Schrifttum, einen biographischen Versuch über Thomas Waine wright, dessen Leitwort ist: „Die Tatsache, daß jemand ein Giftmörder ist, sagt nichts gegen seine Prosa“; den Doppeldialog Kritik als Kunst; die

Wahrheit der Masken, einen Essay über die Art der Aufführung Shakespearescher Dramen.

Uns interessiert an dieser Stelle vor allem der Dialog „Kritik als Kunst". In den Kreis seiner Betrachtungen gehören auch die Sätze, die Wilde als Vorrede vor den Roman „Dorian Grays Bildnis" stellte. Ich ziehe zunächst einige Proben aus.

„All die zarte Arbeit der Phantasie ist bewußt und gewollt. Kein Dichter singt, weil er singen muß, wenigstens kein großer Dichter. Ein großer Dichter dichtet, weil er es will. So ist es jetzt, so war es stets."

„Jedes Jahrhundert, das Dichtung schafft, ist ein künstliches Jahrhundert, und was als das einfachste und natürlichste Gewächs einer Zeit erscheint, ist immer das Ergebnis bewußten Wollens . . . . . Es gibt keine Kunst ohne Bewußtheit."

„. . . der wahre Künstler geht nicht vom Gefühl zur Form weiter, sondern von der Form zum zum Gedanken und zur Leidenschaft. Er empfängt nicht zuerst eine Idee und sagt nun: „Ich will meine Idee in ein Versgebilde von vierzehn Zeilen bringen," sondern er empfindet die Schönheit des Sonetts und schafft dann gewisse Klangsysteme und Bewegungen des Reimes, und die bloße Form gibt an, was sie füllen und für Geist und Gefühl vollkommen machen soll. Von Zeit zu Zeit schreit die Welt gegen irgend einen entzückenden Vers-künstler, weil er „nichts zu sagen habe". Aber hätte er etwas

zu sagen, so würde er es wahrscheinlich tun, und das Ergebnis wäre: Langeweile. Gerade weil er keine Botschaft bringt, kann er Schönheit schaffen. Seine Eingebung geht von der Form aus, und n u r von der Form, wie es beim Künstler sein soll. Eine wirkliche Leidenschaft würde ihn zerstören. Alles, was wirklich vorfällt, ist für die Kunst verloren. Alle schlechte Dichtung kommt aus echtem Gefühl."

„... in der Kunst ist der Körper die Seele" ... „die Form ist alles."

„Beginne mit der Verehrung der Form, und kein Geheimnis der Kunst wird Dir unentschleiert bleiben."

„Kein Künstler will etwas beweisen. Selbst Dinge, die w a h r sind, kann man beweisen."

„Kein Künstler hat ethische Sympathien."

„Kein Künstler ist morbid."

„Der Künstler kann alles ausdrücken."

„Gedanke und Sprache sind dem Künstler Werkzeuge seiner Kunst." (Vorrede.)

„Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol."

„Wer unter die Oberfläche dringt, tut es auf eigene Gefahr."

„Wer das Symbol liest, tut es auf eigene Gefahr." (Vorrede.)

„Die Schönheit hat so viele Bedeutungen, wie der Mensch Stimmungen hat. Die Schönheit ist das Symbol der Symbole. Die Schönheit offenbart alles, weil sie nichts ausdrückt.

„Wer häßlichen Sinn in schönen Dingen findet, ist verderbt, ohne zu bezaubern. Das ist ein Fehler.“

„Wer schönen Sinn im Schönen findet, ist kultiviert. Für ihn ist Hoffnung.“

„Die Auserwählten sind die, denen schöne Dinge nichts bedeuten als Schönheit.“ (Vorrede.)

Aufgabe der Kunst ist das Schaffen des Schönen. Das Schaffensgebiet des Künstlers ist unbegrenzt. Er findet selbst „le beau dans l'horrible“ (Pall Mall Gazette, 21. Februar 1885. Offener Brief an Whistler). Nicht das Leben zu spiegeln, ist Aufgabe der Kunst, sondern neben die vorhandene eine zweite Welt, eine Welt der Schönheit zu stellen. Ist der Künstler dieser Aufgabe gerecht geworden, so steht sein Werk außerhalb aller Ethik. Der Künstler will nie etwas ausdrücken, sondern Eindrücke schaffen. Welche Eindrücke er schafft, hängt ebensosehr von seinem Hörer oder Leser ab, wie von ihm. Die Erregung, die die Kunst wachruft, hat keinen weiteren Zweck, kein ferneres Ziel. Sie ist um ihrer selbst willen da. Das Schöne, das der Künstler schafft, ist Oberfläche — soweit geht es den Genießenden an —, es ist auch Symbol — Zeichen, das den Künstler verrät. Aber „die Kunst zu offenbaren, den Künstler zu verbergen — das ist das Ziel der Kunst“. Wer das Symbol liest, das im Kunstwerk schlummert, zerstört dadurch den Genuß an seiner Oberfläche. Nur der Traum geht uns an, nicht die Wirklich-

keit, aus der der Traum floß. Der Auserwählte liest das Symbol nie.

Alle Kunst ist zwecklos, daher unmoralisch.

Kunst ist Form. Der Künstler formt bewußt. Es gibt keine Kunst der Inspiration. Außer der Form ist nichts wesentlich in der Kunst. Denn Technik ist Persönlichkeit. Deshalb gibt es für den großen Dichter nur e i n e Melodie, s e i n e Melodie". Wie der Musiker Harmonielehre und Kontrapunkt studiert, so hat der Künstler der Sprache die Bedingungen ihrer Formen zu studieren.

Die Forderung also lautet: l'Art pour l'Art, das heißt: die souveräne Kunst. — — —

Es erhebt sich die Frage nach Wildes Praxis. Es ist seltsam, daß jene Bewegung, die in England ihren schärfsten und prägnantesten Ausdruck fand, ursprünglich aus Frankreich kam. An ihrer Spitze steht Baudelaire. Es ist schwer und es liegt außerhalb des Rahmens dieser Betrachtung, solche Zusammenhänge im einzelnen klarzulegen. Nur darauf möchte ich hinweisen, daß es scheint, als stehe hinter Baudelaire, wie hinter Wilde ein reicheres, stärkeres Außenleben als hinter all jenen anderen Künstlern, die in England und Frankreich folgten. Sollte vielleicht bei beiden das Resultat ein äußerlicheres gewesen sein? Zweifellos war Baudelaire der bei weitem größere Künstler. Wenigstens in seiner einen Note der kalten, unwirtlichen Erhabenheit, die jeder Uebertragung, selbst der Stefan Georges, Trotz bietet, ist er ein unanfechtbarer Meister. Bei Wilde ist alles

äußerlicher, selbst die Theorie. Er war auch zu Konzessionen bereit. Seine Dramen sind außer der Salome sicher nicht l'art pour l'art, sondern l'art pour l'argent. Und was Baudelaire so oft zum „macabre" führt, führt Wilde zum — Unwahrscheinlichen. Oft findet man in seinen Werken Züge, die ernst zu nehmen selbst Wilde schwer wurde. Meist wendet er sie dann ironisch. Ueberhaupt scheint es, als habe ihn das Prinzip, nicht das Leben zu spiegeln, sondern frei zu schaffen, dazu verleitet, sogar unnötige Unmöglichkeiten in seine Werke einzuflechten. Bisweilen erreicht er dadurch vortreffliche Wirkungen: komische in der Novelle Lord Arthur Savile's Crime", unheimliche in seinem Roman „Dorian Grays Bildnis". Und niemals hat sein Schaffen — mit einer einzigen, allerdings grandiosen Ausnahme, der „Ballad of Reading Gaol" — irgend etwas mit den Gesetzen des Lebens zu tun.

Von einer Besprechung seiner ersten poetischen Schöpfungen sehe ich ab — des Raummangels wegen. Doch mögen einige Wort über zwei seiner späteren Gedichte — die Sphinx und die Gefängnisballade — einen Begriff von ihm als Versdichter geben, ehe wir seinen Roman und seine Dramen betrachten.

„The Sphinx by Oscar Wilde erschien 1894 in London. Das Buch ist Marcel Schwob gewidmet und von Ricketts illustriet.

Es ist ein Hymnus auf entschwundene Götter. Der Dichter sitzt im dämmernden Zimmer, und eine herrliche, schweigende Sphinx hockt im

dunklen Winkel und starrt ihn an: Seit Ewigkeiten, länger, als sein Gedanke zu denken vermag! Unentweiht und unbewegt liegt sie da und rührt sich nicht, denn ihr sind silberne Monde und kreisende Sonnen nicht mehr als ein Nichts. Nun aber redet er zu ihr und ruft und lockt sie, denn er will sie berühren:

Come forth my lovely languorous Sphinx
And put your head upon my knee
And let me stroke your throat and see
Your Body spotted like the Lynx.

Und er ruft sie und sie soll erzählen: er fragt, sahst du dies und sahst du das.

Lift up your large black satin eyes
Which are like cushions where ohne sinks
Fawn at my feet, fantastic, Sphinx!
And sing me all your memories.

Und er fragt und fragt weiter, und schließlich: Wer waren, die dich liebten? Wer rang um dich im Staube? Er forscht nach dem Gefäße ihrer Lust und nach den Buhlen jedes Tages.

Sie aber lächelt statt aller Antwort mit feinem Lächeln. „Du liebtest keinen?" fragt er: „Doch! Ich weiß! Gott Ammon war dein Bettgenoß." Und er malt mit ekstatischen Bildern ihre Lust, und er malt mit überschwänglichen Worten die Pracht des Gottes und den Prunk seiner Gewandung.

Und jetzt? „Der Gott ist hier und dort zerstreut — verborgen tief im Dünensand — ich

sah die steinerne Riesenhand — ohnmächtig geballt, die nicht mehr gebeut."

„Und mancher bärtige Beduine — zieht seinen streifigen Burnus zurück — sieht er des Urwelttitanen ein Stück — des, der dir folgte als Paladine."

„Geh, suche die Reste auf dem Moor — und wasche sie im Abendtau — und aus ihren Stücken zaubre genau — deinen verstümmelten Buhlen hervor."

Und alle Pflege soll sie ihm geben, denn alles harrt nur ihrer. Ihre Liebenden sind nicht tot; sie werden aufstehn, wenn i[illegible] Stimme erschallt, und alles wird sein wie [illegible]mals.

Sie aber rührt und regt sich nicht, und den Dichter faßt der Groll.

„Was zögerst du? Von hinnen eile! — müd' bin ich deiner dumpfen Art — müd' deines starren Blicks, gepaart — mit stolz erhabner Langerweile."

„Dein schrecklicher, schwerer Atem macht — daß kaum das Licht in der Lampe noch leuchte — auf meiner Braue fühl' ich die Feuchte — des Todes Tau und den Tau der Nacht."

Sie aber rührt und regt sich nicht, und ihn faßt Ekel.

„Du weckst in mir der Bestien Gier; du machst mich, was ich nicht sein will!" Sie stört seinen Glauben, sie weckt ihm Träume voll ekler Lust, und der Verworfenste scheint ihm besser als er.

False Sphinx! False Sphinx! By reedy Styx
Old Charon, leaning on his oar
Waits for my coin. Go thou before
And leave me to my Crucifix.

Whose pallid burden, sick with pain
Watches the world with wearied eyes
And weeps for every soul that dies
And weeps for every soul in vain. — —

Die Sphinx gehört sprachlich mit der Salome zusammen und mit ihr zum bedeutendsten, was Wilde geschaffen hat. Rhythmisch und vokaltechnisch ist sie ausgezeichnet gearbeitet. An wirklich packender Kraft steht sie der Gefängnisballade bei weitem nach. Ueber diese nur ein paar Worte. Sie ist sprachlich bei weitem leichter zugänglich und durch den Buchhandel zu beziehen.

„The Ballad of Reading Gaol“ erschien 1899 bei Leonard Smithers in London. In ihr ist ein Stück starken pathetischen Lebens zu wirklich zwingendem Ausdruck gebracht. Freilich ist gerade sie im Gegensatz zu seinen anderen Gedichten, z. B. der Sphinx, ganz frei von allen Anklängen an den poetischen Präraphaelitismus. Und merkwürdiger noch: Sie ist ganz ernst und doch ganz Wilde. Sie ist pathetisch und einfach, und nirgends stört ein Mißklang von Ironie ihren großen Gang. Sonst will Wilde das Leben meistern — hier hat ihn das Leben gemeistert. Sie ist ganz echt und ganz groß. Vor der Uebersetzung warne

ich ausdrücklich. Ich selber würde sie nie versuchen. Mehr als irgend ein Werk verlangt sie das Original.

Sie behandelt die letzten Tage eines Mannes, der seine Geliebte ermordet hat und zum Tode verurteilt ist. Ich gebe eine Probe:

. . . . each man kills the thing he loves,
By each let this be heard!
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword.

Some kill their love, when they are young,
And some, when they are old,
Some strangle with the hands of Lust,
Some with the hands of Gold:
The kindest use a knife, because
The dead so soon grow cold.

Some love too little, some too long,
Some sell and others buy;
Some do the deed with many tears,
And some without a sigh:
For each man kills the thing he loves,
Yet each man does not die.

Die Größe liegt in der Technik — und „Technik ist Persönlichkeit". Wildes Persönlichkeit redet hier zum ersten mal stark und frei und unverhüllt. Jeder Vers an sich ist trivial, und in den Zusammenhang eingespannt wird er groß.

Aehnliches zeigt sich übrigens bei Baudelaire — wenn er lateinisch schreibt: Franciscae meae laudes. Die Poesie liegt darin, daß jeder sogenannte „poetische" Ausdruck vermieden wird. Es ist eine Technik, die wir im ganz späten Latein sehr häufig finden. Im Französischen hat Verlaine sie bisweilen. — Wenn wir, wie billig, die Uebersetzung von Barbey d'Aurevillys „le Qui ne meurt pas" bei Seite lassen, so ist die Ballade Wildes letztes Werk. Sie erlebte binnen kurzem sieben Auflagen. —

Wildes Prosa bewegt sich in ganz anderen Bahnen. Sie selber ist ein Stück Kunstwerk, das blendet und fasziniert. Sie hat eine Lebendigkeit, die einen zwingt, Wort für Wort weiter zu folgen, und die doch wie von selber fließt, ohne allzuviel Kunst zu verraten. In der Art seines Erzählens liegt das Zwingende, und sie ist ganz Natur. Dazu kommt sein immer sprudelnder Witz in der Formulierung seiner Sätze, die oft kunstlos, immer geistreich gebaut sind. Freilich verlockt schon die englische Sprache zu solchem Spiel, und dann gibt es in England eine wirkliche Tradition der Prosa, die in Deutschland gänzlich fehlt. Deshalb steht auch jede Verdeutschung Wildescher Prosabücher von selber hinter dem Original zurück. Wilde hatte in Paris mit Worten fechten gelernt, und er übertrifft seine Meister.

Ich übergehe an dieser Stelle die kleineren Novellen, die im Aufbau und in der Ausgestaltung ihrer Handlung oft meisterhaft sind. Hinter all ihrer leichten Satire und ihrem Spott auf

moralische Begriffe (Lord Arthur Saviles Verbrechen, „eine Studie über die Pflicht“) liegt oft ein ernstes Zweifeln und Ringen verborgen, aber es gelingt Wilde stets, die frivole Pose aufrecht zu erhalten.

Anders ist es bei seinem Hauptwerk, dem Roman „Dorian Grays Bildnis“, der 1890 in London erschien.

Der Roman zerfällt in zwei Teile, deren erster achtzehn Jahre früher spielt als der zweite. Eins fällt sofort beim flüchtigsten Lesen auf: der Roman ist außerordentlich ungleich gearbeitet; ja, es macht den Eindruck, als sei zu Anfang des zweiten Teils eine große Partie des ursprünglich Beabsichtigten ausgelassen worden.

Der Inhalt ist in Kürze folgender:

Der Maler Basil Hallward hat auf einer Gesellschaft Dorian Gray, den jungen, noch unmündigen Erben einer alten, aristokratischen Familie kennen gelernt. Vom ersten Augenblick an liebt er ihn mit jener Liebe, die das Leben eines Menschen bestimmt. Seine Arbeit wird eine andere. Mit einem Schlage ist er der erste unter allen mitstrebenden Künstlern. Er sieht die Dinge, wie er sie früher nicht sah, und bannt auf die Leinwand, was früher der Kunst eines Menschen unerreichbar schien. Sein Geheimnis aber hütet er ängstlich vor jedermann. Dorian Gray selber weiß nichts von seiner leidenschaftlichen Liebe. Er kommt täglich zu Basil Hallward und plaudert mit ihm, wenn er seine Bilder malt. Aber ihm ist Basil Hallward nicht mehr als ein unterhaltender Freund, der ihm köstliche

Dinge sagt, und da sein Verlangen nach dem Weibe noch schlummert, all seine Bedürfnisse nach Zärtlichkeit und Vertrauen befriedigt. Da beginnt eines Tages Basil Hallward ein lebensgroßes Bildnis seines jungen Freundes zu malen. Als das Gemälde fast vollendet ist, besucht Lord Henry Wotton, ein Jugendfreund von Eton her, den Maler. Er sieht das Bild, und die merkwürdige Schönheit des Jünglings fasziniert ihn. Der elegante Weltmann und Philosoph beginnt sich für das Urbild des Porträts, dessen Namen er nur mit Mühe erfährt, zu interessieren. Basil Hallward, der Dorian Gray zur letzten Sitzung für das Bild erwartet, sucht Lord Henry zu entfernen, er bittet ihn, zu gehen, weil er fühlt, der glänzende Dialektiker und Psychologe werde ihm den rauben, der für ihn alles ist. Ein Zufall zwingt ihn, Dorian Gray und Lord Henry doch zusammenzuführen. Lord Henry, den Dorian Gray selbst nicht weniger fasziniert als jenes Bild es tat, nutzt diese Sitzung aus, den Jüngling für das Leben, das heißt, für das, was ihm das Leben ist, zu gewinnen. Er redet von Jugend und Schönheit, vom Leben, das ihnen gebühre, vom Leben wie es Moral und Gesellschaft einem jeden aufzuzwingen versuchen. Und Dorian Gray, der anfangs bezaubert dann verwirrt, dann wieder bezaubert ist, bindet schon an Lord Henry ein festeres Band, als ihn je an Basil Hallward fesselte. — Das Bild wird fertig, und jetzt, da der Jüngling, den Lord Henry das Geheimnis der Jugend gelehrt hat, wach geworden ist, lehrt es ihn

seine eigene Schönheit erkennen. Jugend und Schönheit! hatte Lord Henry gesagt; das genügte, die Welt zu erobern. Aber, ihm ganz ihren Wert zu zeigen, hatte Lord Henry an das Alter und an den Verfall gemahnt. Deren Bild tritt nun vor ihn hin, und das Grauen davor treibt ihm das Gebet auf die Lippen, er selber möge ewige Schönheit und Jugend bewahren; statt seiner solle das Bild altern und alle Spuren des Lebens tragen. Keiner der beiden Männer, die anwesend sind, achtet dieses Gebetes. — Es verstreicht ein Monat, den Dorian Gray fast ausschließlich in Lord Henrys Gesellschaft verbringt. Lord Henrys leichte, frivole Theorien, seine Art zu reden, bezaubern ihn. Was Lord Henry redet, setzt er in die Praxis um. Dann folgt sein erster Roman. Er liebt eine Schauspielerin und verläßt sie, weil sie als Künstlerin nichts mehr leistet, seit sie im Leben die Liebe fand. Sie tötet sich, und zum ersten Mal entdeckt Dorian Gray, daß sein Gebet vor dem Bilde erfüllt ist. Denn ein Zug der Grausamkeit ist in das gemalte Antlitz getreten, der vorher nicht da war. Sein anfängliches Entsetzen weicht bald der Neugier. Daß er die eigene Sünde also im Bilde sieht, reizt ihn zu neuen und immer neuen Sünden. Lord Henry ahnt nicht, welche Frucht seine Reden tragen. Das ewig junge und frische Gesicht seines Freundes täuscht ihn wie andere. Dann folgt die große Lücke. Wir hören von dem ungeheuren Luxus des Helden — von der Macht, die er auf andere ausübt — von dunklen Gerüchten, die sich erheben. In den verworfensten Vierteln hat man

ihn gesehen. In Opiumhöhlen hat er verkehrt. Junge Männer töten sich, die mit ihm befreundet waren. Junge Frauen, die er gekannt, fliehen in Schande von Stadt und Familie. Achtzehn Jahre vergehen. Basil Hallward ist selten zu ihm gekommen, er nie zu ihm. Der Maler, der die Gerüchte hört, lacht erst und martert sich dann mit dem Gedanken, daß sein Ideal beschmutzt sei. Er will ihn retten und redet ihm ins Gewissen. Aber Dorian Gray führt ihn vor das Bildnis: es sei Schuld. Und ihn packt die Wut: er erschlägt den Maler. Jetzt lockert sich der Roman mehr und mehr zu einzelnen losen Szenen. Ein ehemaliger Freund muß ihm helfen, die Leiche zu beseitigen, weil er in Dorian Grays Gewalt ist. Bald darauf begeht er Selbstmord. Einen anderen ehemaligen Freund findet er in einer Opiumhöhle gänzlich verkommen wieder. Dann beginnt die Katastrophe. Der Bruder jener Schauspielerin, die seine erste Liebe war, taucht auf, um seine Schwester zu retten. Er verfolgt Dorian Gray, „den Märchenprinzen", bis auf dessen eigene Güter. Ein Zufall, das heißt ein Fehlschuß auf ei[illegible]gd tötet ihn. Dorian Gray, den das Entset[illegible]üttelt, ist dem Wahnsinn nahe. Er verläßt [illegible]e Gesellschaft und flieht in ein Dorf, um ein neues Leben zu beginnen. Dort schont er ein Mädchen, das ihn liebt, und er kehrt nach London zurück. Aber Lord Henry macht ihm klar, daß das keine gute Tat war, daß er dies Mädchen eben durch seine Schonung für ihr ganzes Leben unglücklich gemacht hat. Dorian Gray stürzt nach Haus und durchsticht

das Bild mit einem Dolch. Man findet ihn mit dem Dolch in der Brust und das Bild in strahlender Schönheit auf seiner Staffelei.

Alles, was in dem Roman Gespräch ist, ist meisterhaft. Alle Momente des Grauens sind bis zum letzten ausgenutzt. Wäre der Roman Wildes einziges Werk, man würde ihn für einen künstlerisch unausgereiften Riesen halten. Schade, daß wir wissen, wie alle Gesprächswendungen, alle Schilderungen in anderen Werken, zum Beispiel den Dramen immer wiederkehren! Schade auch, daß das Werk Anklänge an die Mache gewöhnlicher Hintertreppenromane hat (in der Liebesgeschichte der Sibyl Vane zum Beispiel, die obendrein einen zu großen Platz in der Oekonomie des Romans einnimmt, oder in der Art, wie jede äußere Nötigung zum Tode Dorian Grays beseitigt wird)! „Ein verfehltes Meisterwerk" nennt André Gide den Roman; mit Recht — aber doch eins, das dem Autor vielleicht zur Unsterblichkeit verhelfen wird. — —

Das beste an dem Roman nannte ich die Gespräche. Dialog — das ist auch das beste in seinen Dramen. Ich sehe vorläufig von dem Einakter „Salome" ab, von dem ich am Schluß zu sprechen gedenke, und rede nur von den vier Gesellschaftsdramen: Lady Windermeres Fan, A Woman of No Importance, An Ideal Husband, The Importana of Being Earnest Sie sind diejenigen Werke Wildes, die ihm beim Publikum den größten Erfolg einbrachten. Und es ist diesmal wahr: deshalb auch seine schlechtesten. Denn hier redet kein Künstler,

der ernsthaft um die Kunst ringt — hier arbeitet ein Mann mit erprobten Mitteln, der weiß, was auf das Publikum wirkt und zuerst und vor allem Erfolg begehrt. Und man muß gestehen, die Art, wie hier die alten Tricks der französischen Sittentragödie und -komödie verwandt und ausgenutzt sind, nötigt Achtung ab. Wilde selber wußte, was er machte, war schlechte Kunst, aber er wollte Erfolg und brauchte — Geld. Und sie wirkten. In den drei ersten dieser Dramen wird alles, was auf englische Gemüter wirkt, ins Feld geführt: Sentimentalität, Bürgermoral und Ernst um Dinge, die Wilde nie ernst nahm. Gute werden belohnt und Böse gestraft. Selbst Lord Henry, der aufersteht, muß als Lord Illingworth die Rolle des gestraften Bösewichts spielen. Erstaunlich aber bleibt die Mache. Die Aktschlüsse sind mit unglaublichem Geschick gebaut und die Steigerung in der Handlung ist musterhaft berechnet. Man bedauert das Talent, das hier ins Meer gegossen ist. Anders und doch nicht anders ist das vierte dieser Dramen: The Importance of Being Earnest. Es ist eine ausgelassene Farce, in der kein ernstes Wort steht. Das Ganze ist eine Parodie auf die Komödie, jede Gestalt eine Parodie auf sich selbst. Die ältesten Gestalten des französischen Lustspiels stehen auf und lachen über sich selbst und machen uns lachen, weil sie scheinbar nicht wissen, daß sie über sich selber lachen. Die Manier, wie jede der auftretenden Personen, einerlei, ob jung oder alt, schön oder häßlich, dumm oder klug, mit gleichmäßigem Stumpfsinn die unglaublichsten

Paradoxen sagt, gehört zum komischsten, was die Lustspielliteratur kennt. Lady Bracknell spricht nicht anders als Algernon, der jugendliche Eindringling und Liebhaber, und Miß Prism, die Gouvernante selbst, und der Pfarrer Dr. Chasuble reden, wie etwa Wilde sprach, wenn er den „Bürger ärgern" wollte.

Aber, wie ich schon sagte, keins dieser Dramen macht Anspruch darauf, als Kunst zu gelten. Die „Duchess of Parma" (oder „of Padua") kenne ich nicht; ich zweifelte eine Zeitlang, ob sie je existiert hat. Doch es steht fest, daß sie aufgeführt worden ist. In der offiziellen Liste von Wildes Werken, die die englische Regierung aufgestellt hat, figuriert sie, so weit ich weiß, als unauffindbar.

Es bleibt die „Salome", Wildes bekanntestes Werk.

„Salomé, Un Act par Oscar Wilde" erschien 1893 in Paris in kleiner Auflage. Sie ist in vorzüglichem Französisch mit großer Beherrschung der sprachlichen Mittel geschrieben. 1894 erschien sie dann auch in London, übersetzt von Lord Douglas, von Beardsley illustriert. — Seinem ganzen Stil nach gehört das Werk etwa mit der Sphinx zusammen. Es teilt mit ihr die sprachliche Durcharbeitung, die bis zum äußersten getrieben ist, was in der Prosa möglich ist. Ich bemerke, daß man diese Seite des Dramas weder nach der englischen, noch nach der deutschen Uebertragung (von Hedwig Lachmann) beurteilen darf. Freilich ist das französische Original ein äußerst seltenes Buch. — In der Behandlung

des Salomestoffes lehnt Wilde sich an Flauberts Erzählung „Herodias“ an. Die Charakteristik ist ausgezeichnet. Die leichte Färbung von Perversität, die über dem Ganzen liegt, gibt jeder einzelnen Gestalt einen Hintergrund der Düsterkeit, von der sie sich reliefartig abhebt. Dadurch bekommt selbst Herodes trotz seiner Jämmerlichkeit einen Anflug von Größe. Sonst aber ist das Werk so reine Stilkunst, daß man Wilde kaum wiedererkennt. Nur die Schilderungen von Landschaft und äußerer Pracht (z. B. die Aufzählung der Edelsteine aus dem Schatz des Herodes) sind die gleichen, die wir immer wieder bei ihm finden. Trotzdem ist es als Ganzes einheitliche, große Vision, und das macht es zu dem, was es ist: zum Geschlossensten und Vollkommensten, was Wilde vor seiner Gefangenschaft schuf. Ich persönlich bedaure nur, daß Wilde nicht zum Verse griff, um seiner Vision auch äußerlich das Gewand der rhythmischen Rede zu geben. —

Was Wilde schuf, sagte ich zu Anfang dieser Uebersicht, war selten ersten Ranges. Nur wenige seiner Schöpfungen bestehen vor der Kritik als reine Kunstwerke. Und doch ist Wildes Werk als Ganzes wertvoll: Es ist das Lebenserzeugnis eines Mannes, der als einer von ganz wenigen aus der Gruppe englischer Dekadenten seinen Platz in der Literatur behauptet. Es ist die Hieroglyphenschrift einer großen Tragödie im Leben eines modernen Menschen, eines Menschen, der Künstler sein wollte, der leben wollte und es nicht konnte, weil er das Leben mit dem Traum

verwechselt. Die ußere Tragik im Leben Wildes ist nichts gege. .e Tragik jenes Kampfes zwischen Wollen und Können in seinem Leben vorher. Und seine Werke sind Zeugen dieses Kampfes. Wir lesen sie und sehen zwei Menschen, einen posierten, erkünstelten, starken, einen wirklichen, schwachen, der schwach war, weil sein Gegner das Leben und die Gesellschaft der Menschen waren. Und wenn wir von Oscar Wilde reden, meinen wir meist jenen Menschen, der nie existiert, wir meinen einen Typus, von dem Wilde nur ein unvollkommener Vertreter war. —

Dieser Essay gibt nichts als Ueberblicke. Die Knappheit des Raumes bedingte die Knappheit der Ausführung. Oft mußte mehr behauptet als bewiesen werden. Oscar Wilde gehört zu den Menschen, deren man nur durch die Biographie habhaft werden kann. Der Verfasser wird sie vielleicht eines Tages zu liefern versuchen. Darauf, den englischen Dichter in die großen Zusammenhänge der dekadenten Psychologie einzustellen, mußte er verzichten. Nur ihn selber, seine eigene Psyche konnte er betrachten, und auch da mußte er sich vielfach auf Andeutungen beschränken. Er mußte oft Dinge, die ihm wichtig erschienen, in Nebensätzen abtun und konnte nirgends sein Material erschöpfend geben. Dies Büchlein ist nichts als ein Versuch, die Wege zu zeigen, wie man Wilde als Problem behandeln könnte.

Die Quellen, die der Verfasser benutzen konnte, sind zunächst mündliche Ueberlieferungen durch Freunde des Dichters. Von Aufsätzen über Wilde ist der wichtigste der von André Gide in der Zeitschrift L'Ermitage, Juni 1902. Ich nenne ferner: Ernest La Jeunesse in der Revue blanche, 15. Dezember 1900, und das Buch von Robert Harborough Sherard: Oscar Wilde, The Story of an Unhappy Friendship. Sherards Buch ist, abgesehen von dem wenigen Material, das man aus ihm schöpfen kann, wertlos. Es ist im Grunde nicht mehr, als eine höchst ungeschickte und törichte Verteidigung Wildes gegen die vielen Anklagen, die man gegen ihn erhob. Doch scheint das Buch weniger Wildes wegen geschrieben, als vielmehr, um kleine und kleinliche Dinge aus des Verfassers eigenem Leben unter dem Aufputz sentimentaler Freundschaft berichten zu können.

Möge dieser Essay dazu beitragen, das Interesse an Wilde, von dem wir vieles zu lernen haben, zu erhöhen und in gesunde Bahnen zu lenken.

Palermo, im März 1903. F. G.



„Moderne Essays".

Eine Monographie-Sammlung, welche dem Kunst- und Literaturfreund etwas gibt, das er in den grossen Kunst- und Literaturgeschichten vergeblich suchen wird die liebevolle Würdigung einer jeden Individualität durch einen kongenialen Kritiker. Die einzelnen Hefte ermöglichen eine schnelle Orientierung über das Schaffen einer hervorragenden Persönlichkeit auf dem Gebiete der

Kunst = Literatur = Wissenschaft.

In ihrer kurzen, alles Wesentliche prägnant hervorhebenden Form bilden die Hefte in unserer schnelllebigen Zeit ein wertvolles Material für Jedermann.

Der niedrige Preis

des Heftes, Mk. **0,50**
des Doppelheftes, Mk. **1,—**

hat beigetragen, dass die Sammlung sich schnell die Gunst der weitesten Kreise erworben hat. Die complette Sammlung der bisher erschienenen Hefte (1—56) wird zum Vorzugspreise von

22,50 Mk.

geliefert, falls auf einmal zusammen bestellt.

In der Sammlung

MODERNE ESSAYS

sind bis jetzt erschienen:

Heft	1.	Friedrich Nietzsche, II. Auflage	Dr. Paul Ernst
„	2.	Josef Kainz, II. Auflage	Ferdinand Gregori
„	3.	Hans Thoma	Dr. Franz Servaes
„	4.	Richard Strauss	Dr. Erich Urban
„	5/6.	Hermann Sudermann, II. Auflage	Dr. Hans Landsberg
„	7.	Arnold Böcklin, II. Auflage	Rudolf Klein
„	8/9.	Gabriele d'Annunzio	Lady Dr. Blennerhassett
„	10.	Wilhelm Raabe	Wilhelm Jensen
„	11/12.	Björnstjerne Björnson	Georg Brandes
„	13.	Christian Friedrich Grabbe	Dr. Hans Landsberg
„	14.	Multatuli	S. Lublinski
„	15.	Leo N. Tolstoi	Prof. Dr. Thomas Achilles
„	16.	Walt Withman	Eduard Gosse
„	17.	Wilhelm Busch	Georg Hermann
„	18.	Bernhard Baumeister	Ferdinand Gregori
„	19.	Arno Holz und die jüngst-deutsche Bewegung	Dr. Karl Hans Strobl
„	20.	Die russische Literatur der Gegenwart	A. L. Wolynski
„	21.	Detlev von Liliencron	Dr. Gustav Kühl
„	22.	Ludwig von Hofmann	Karl Scheffler
„	23/24.	Richard Dehmel	Julius Bab
„	25.	Paul de Lagarde	Dr. E. Platzhoff-Lejeune
„	26.	Stendhal	Wilhelm Weigand
„	27.	Max Klinger	Rudolf Klein
„	28.	Friedrich Hebbel	Dr. Theodor Poppe
„	29.	Oscar Wilde, II. Auflage	Felix Paul Greve
„	30.	Maurice Maeterlinck	Dr. Felix Poppenberg
„	31.	Wereschtschagin	Tscherkoff
„	32.	Ellen Key, II. Auflage	E. Neményi
„	33.	Arthur Schnitzler	Dr. Hans Landsberg
„	34/35.	Hugo Wolf	Paul Müller
„	36.	Maxim Gorki	Arthur Usthal
„	37/38.	Anzengruber	Julius Bab
„	39/41.	Französische Rebellen	Paul Wiegler
„	42/43.	Ibsen	Dr. Hans Landsberg
„	44.	Menzel	Rudolf Klein
„	45.	Die moderne Plastik	Dr. M. Osborn
„	46.	Mörike	Dr. Hans Landsberg
„	47/48.	Weingartner	Prof. Emil Krause
„	49.	Anton Bruckner	Dr. R. Louis
„	50.	Otto Erich Hartleben	Dr. Hans Landsberg
„	51.	Schiller und Goethe	Alfred Klaar
„	52.	Gustav Mahler	Richard Specht
„	53.	Frank Wedekind	Dr. R. Pissin
„	54.	Porträtmalerei	Dr. M. Osborn
„	55.	Matkowsky	Julius Bab
„	56.	Dühring	Dr. Fr. Pflaum

In Vorbereitung: Bellmann, der Troubadour des Nordens Gerhard Hauptmann; Emerson; Mommsen; Richard Wagner.

Dr. Albrecht Wirth: Weltgeschichte der Gegenwart. Seit Bulle das bedeutendste Werk, welches sich näher mit den Ereignissen der Gegenwart befasst.
Gebd. 7,— Mk., brosch. 6,— Mk.

Dr. Albrecht Wirth: Aus Übersee und Europa. Von höchstem Interesse für jeden Gebildeten und jeden Freund unserer kolonialen Aufgaben.
Gebd. 8,— Mk., brosch. 7,— Mk.

Dr. Georg Biedenkapp: Bahnbrecher des Weltverkehrs. Watt, Fulton, Stephenson, List, Camphausen, Hansemann, Sömmering, Werner uud Wilhelm Siemens, Riggenbach, Reis, Stephan, Krupp.
Gebd. 3,— Mk.

Dr. W. Neumann: Ernst Haeckel, der Mann und sein Werk. Eine wohlfeile, vollständige und anregend geschriebene Biographie Haecke'ls, die zugleich eine Geschichte der „Entwickelungstheorie" im Umriss darstellt
Brosch. 1,50 Mk., gebd. 2,50 Mk.

Dr. Utile cum dulci: Der Anfang einer Kultur. Eine deutsche Antwort auf Tolstois „Das Ende eines Zeitalters.
Preis 1,— Mk.

Dr. Eduard von Mayer: Modernes Mittelalter. Eine Kritik unserer modernen sozialen Verhältnisse an den charakteristischen Merkmale des Mittelalters gemessen.
Geh. 1,50 Mk. gebd. 2,50 Mk.

Verlangen Sie, bitte,

unseren reich illustrierten Verlags-Katalog

(Bild- und Zierschmuck entworfen von Heinrich Vogler, Worpswede)

Gratis und franko durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag

Gose & Tetzlaff, G. m. b. H.
Berlin S. W. 61
Belle-Alliancestr. 3.

Wir bitten ferner das umstehende Inserat freundlichst zu beachten.

Die Volksunterhaltung.

Zeitschrift für die gesamten Bestrebungen auf dem Gebiete der Volksunterhaltung.

Unter Mitwirkung des Schiller-Theaters

herausgegeben von

Raphael Löwenfeld.

Jährlich 12 Hefte. Preis für den Jahrgang Mk. 3.00.

Volksunterhaltungs-Verlag
Berlin O. 27 (Schiller-Theater)

Zu beziehen durch sämtliche Buchhandlungen und Postanstalten.

